

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

"Das Unanständige und Kranke in der Kunst". Esordio e percorsi della militanza etica di Robert Musil.

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/130818> since 2016-06-19T12:54:40Z

Publisher:

ARACNE

Published version:

DOI:10.4399/978885485163424

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

This is an author version of the contribution published on:
Questa è la versione dell'autore dell'opera:

Daniela Nelva, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, in *Intrecci di Lingua e Cultura, Studi in onore di Sandra Bosco*, a cura di Lucia Cinato, Marcella Costa, Donatella Ponti, Miriam Ravetto, ARACNE, Roma 2014, pp. 343-359

ISBN 978-88-548-5163-4
DOI 10.4399/978885485163424

The definitive version is available at:
La versione definitiva è disponibile alla URL:
www.aracneeditrice.it

Das Unanständige und Kranke in der Kunst.

Esordio e percorsi della militanza etica di Robert Musil

Daniela Nelva

1. *L'antefatto*

È la necessità di una fonte di sussistenza a indirizzare il trentenne Robert Musil verso il mondo della critica letteraria. Siamo nel 1910 e Musil ha alle spalle un ricco curriculum di studi. Laureatosi nel 1901 in ingegneria meccanica al politecnico di Brünn, egli si era iscritto due anni dopo a Berlino alla facoltà di filosofia e psicologia, dove era entrato in contatto con il nascente indirizzo della *Gestalt*, concludendo poi il suo percorso universitario nel 1908 con una tesi di dottorato sull'empirio-criticismo di Ernst Mach. I contrasti con il relatore del lavoro, il fenomenologo Carl Stumpf, scaturiti anche dalle marcate posizioni antimachiane di quest'ultimo, gli avevano precluso una successiva collaborazione accademica. Musil stesso, d'altronde, non sembrava tenerci in modo particolare. Seppur attratto dalle ricerche di psicologia sperimentale, egli si era reso conto già durante il periodo berlinese di come gli interessi maturati in quegli anni – *in primis* attraverso la reiterata lettura di Nietzsche – non potessero trovare un proseguimento soddisfacente nel campo della scienza o della psicologia o sul piano della filosofia. Mentre le prime due discipline gli apparivano troppo specialistiche, la terza gli sembrava troppo astratta. «I filosofi sono dei violenti che non dispongono di un esercito e perciò si impadroniscono del mondo rinchiudendolo in un sistema» scriverà nella sua opera più importante *Der Mann ohne Eigenschaften* [*L'uomo senza qualità*] a suggello della sua scelta a favore della letteratura (*Usq*, 248). Quest'ultima gli si era progressivamente rivelata come il luogo più adeguato per affrontare le problematiche che sentiva urgenti: la messa in discussione, sulla scorta del sensismo di Mach, di un'immagine della realtà data una volta per tutte; la ridefinizione, sollecitata dal relativismo gnoseologico e morale nietzscheano, dei parametri operanti sul piano della conoscenza e dei valori; la fondazione di una condotta etica ed esistenziale alternativa, improntata alla possibilità e alla sperimentazione.

A corroborare l'inclinazione di Musil per la letteratura è anche l'esito positivo della sua prima esperienza come autore. Il romanzo *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* [*I turbamenti del giovane Törless*], concluso nel 1905 e uscito l'anno seguente presso il Wiener Verlag grazie al sostegno del critico Alfred Kerr, ha avuto successo, e Musil comincia a elaborare altri progetti di scrittura. Al 1908 risalgono gli abbozzi che condurranno alla stesura delle due novelle *Die Vollendung der Liebe* [*Il compimento dell'amore*] e *Die Versuchung der stillen Veronika* [*La tentazione della silenziosa Veronika*], pubblicate, sebbene solo tre anni più tardi, nel volumetto *Vereinigungen* [*Incontri*], edito da Geog Müller¹. A fornire questo contatto a Musil – il Wiener Verlag è nel frattempo fallito – è Franz Blei, che già alla fine del 1908 pubblica una prima versione della *Tentazione della silenziosa Veronika* con il titolo *Das verzauberte Haus* [*La casa incantata*] sul numero 6 della rivista bimestrale «Hyperion», da lui diretta insieme a Carl Sternheim. Al di là delle difficoltà incontrate nella redazione degli *Incontri* – tempi lunghi di scrittura che non saranno per di più ripagati né dal favore del pubblico né da quello della critica – la via della letteratura sembra ormai imboccata. Nello stesso 1908 Musil inizia a lavorare al dramma che tredici anni dopo diventerà *Die Schwärmer* [*I fanatici*]. Alcuni appunti risalenti agli anni 1904-1905, dunque all'epoca della stesura del *Törless*, testimoniano inoltre come egli avesse già in mente l'idea di un altro romanzo: il quaderno 4 dei diari si conclude, per esempio, con una serie di schizzi intitolati

¹ Sulla genesi delle due novelle si vedano gli studi di Karl Corino, *Robert Musils „Vereinigungen“*. *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*, e di Enrico De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, citati in bibliografia.

Vorarbeit zum Roman [Lavoro preparatorio al romanzo] (*Diari*, 59-73). I personaggi che vi compaiono – Robert, Bertha, Gustl – possono essere considerati come i primi, lontanissimi antesignani di Ulrich, Clarisse e Walter dell’*Uomo senza qualità*.

È all’interno di questo contesto che Musil – pur continuando a nutrire interesse per il mondo scientifico e, in modo particolare, per l’indagine dei fenomeni percettivi – declina nel 1909 l’offerta dello psicologo e filosofo Alexius Meinong di continuare i suoi studi presso l’università di Graz. A questo punto diventa però indispensabile un regolare introito economico. In una nota di diario risalente al 2 settembre 1910, l’autore – forse anche memore di un tentativo giovanile non realizzatosi – esterna l’intenzione di fare domanda come critico letterario presso il tabloid «*Berliner Zeitung am Mittag*» della casa editrice Ullstein (*Diari*, 350)². La persona a cui si rivolge è Georg Bernhard, membro della direzione editoriale. Ad accompagnare Musil all’incontro è l’amico Georg Hartmann, proprietario a Berlino di una tipografia. Per quanto completamente privo di esperienza, Musil non manca dunque di iniziativa. Alla candidatura presso la «*B.Z. am Mittag*» si lega infatti l’ambizioso disegno di fondare una rivista, che egli intende chiamare «*Das Pasquill*» su ispirazione della «*Deutsche Litteraturpasquille*» di Blei, di cui nel 1907 erano apparsi a Lipsia, presso l’editore Zeitler, quattro numeri. Il programma della rivista è chiaro: deve trattarsi di una pubblicazione di impronta polemica, redatta in forma anonima e rivolta contro le mancanze culturali dell’epoca, di cui sono anche responsabili i critici più anziani del feuilleton, colpevoli di «insufficiente intelligenza» e «incerta morale» (*Tagebücher*, Bd. II, 925)³.

Sia del posto di critico, sia del pamphlet non se farà nulla. «Stato con Hartmann da Bernhard. Niente; amabile sottrarsi» recita un’annotazione dell’8 settembre (*Diari*, 351). A posteriori possiamo dire che la *Bezett* non sarebbe certo stata la sede più adatta per un esordio critico musiliano. La rapidità e la sveltezza con cui il quotidiano – il primo giornale “di strada” apparso in Germania – diffondeva le notizie, cercando di catturare di giorno in giorno un pubblico il più ampio possibile, mal si conciliava con la lenta, meticolosa scrittura dell’autore⁴. Una buona dose di ingenuità e di inesperienza aveva dunque guidato Musil nel concepire la sua impresa. Rimane però da apprezzare l’intraprendenza del progetto, da cui si evince l’interesse dell’autore per il mondo della critica letteraria nonché l’intenzione di una propria attiva militanza culturale.

Il fallimento dell’iniziativa obbliga Musil ad accettare nell’immediato un lavoro impiegatizio: grazie alle proprie conoscenze il padre – docente al politecnico di Brünn – è nel frattempo riuscito a procurargli un posto da bibliotecario presso il politecnico di Vienna. Alla luce di questi ultimi eventi, il bilancio del trascorso quinquennio appare però all’autore estremamente negativo: «Credo che il – mi pare che si dica lustro – 1905-10 si chiuda con un deficit di mete raggiunte. Nel 1905 c’è stato ancora il Törless, nel 1910 niente, Vienna, carriera di statale. Quali speranze mi si sono dimostrate irrealizzabili!», annota con amarezza nel già citato appunto dell’8 settembre (*Diari*,

² Per coltivare i propri interessi umanistici e mettersi alla prova con la scrittura, Musil si era proposto, durante gli studi di ingegneria a Brünn, come critico teatrale presso la testata socialdemocratica «*Volksfreund*». Proprio nel momento in cui egli avrebbe dovuto cominciare la sua attività, il teatro di Brünn aveva però ritirato il posto riservato al giornale. Molti anni dopo, riconsiderando l’inesperienza di allora, l’autore giudicherà positivamente quella mancata occasione: tra gli appunti raccolti alla fine degli anni Trenta per un’autobiografia poi non realizzata, vi è infatti la notazione di un progettato capitolo dal titolo *Come mi fu risparmiata una figuraccia e Brünn non mi ebbe come critico teatrale* (*Diari*, 1354 e 1413).

³ Così in un foglio sciolto conservato tra le carte di Musil (*Klagenfurter Ausgabe*, Mappa IV/3).

⁴ Nata come costola della «*Berliner Zeitung*» e diffusa per la prima volta il 22 ottobre 1904, la «*Bezett*» offriva la novità di un’informazione “di massa”. Venduto dagli strilloni in giro per la città al variegato pubblico della metropoli, il quotidiano non si rivolgeva a un determinato gruppo sociale, né si faceva espressione di un preciso orientamento politico-economico. Pensato per una lettura agile e veloce, esso proponeva articoli concisi e possibilmente avvincenti, senza prevedere alcuna continuità tra le notizie. Anche il feuilleton del giornale rispondeva alle esigenze di una fruizione immediata: ai saggi argomentativi si preferiva la critica di taglio aforistico, agli ampi resoconti narrativi la forma della “novelette” o storia breve. Si veda, a questo proposito, Peter de Mendelssohn, *Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*, 195-206; Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, 408-410.

351). E inoltre, due giorni dopo, scrive all'amico Johannes von Allesch: «Se a Vienna si arriva a una conclusione, mi riterrò definitivamente spacciato, se non si conclude nulla, sarà quasi peggio ancora» (*Saggi e Lettere*, 541). Dopo aver trascorso alcuni mesi tra Venezia, Budapest, Roma e Firenze in compagnia di Martha Heimann, con cui vive da qualche tempo, Musil giunge con lei a Vienna il 25 dicembre. I due si sposeranno nell'aprile del 1911. A quell'epoca Musil lavora da circa due settimane in biblioteca come apprendista. La mansione non è quasi retribuita ma la prospettiva auspicata – se così la si può definire – è quella di una piena assunzione per l'anno successivo.

2. I diari di Flaubert

Al di là dell'intenzione di scrivere per la «Bezett» e del correlato progetto del «Pasquill», l'atteggiamento di Musil nei confronti dell'attività giornalistica si rivela sin da subito problematico, ambivalente. All'attenzione per le costellazioni culturali dell'epoca e all'interesse per l'attività di critico si accompagna nell'autore il timore di rimanere vittima di una produzione d'occasione, legata all'opportunità del momento e alle strategie del mercato editoriale. Tanto più che egli non ama dover scrivere su indicazione di terzi e dover render conto di quanto scrive. In una nota datata dicembre 1910, risalente dunque al periodo immediatamente antecedente all'arrivo a Vienna, Musil esprime il fermo convincimento che quell'attività, qualora intrapresa, debba iscriversi all'interno di un piano di lavoro continuativo, dunque in un orizzonte ideologico più ampio:

Nella ricerca di un guadagno ho cercato possibilità di scrivere per giornali e riviste. Il feuilletonismo, anche quello della Neue Rundschau o in Pan, mi ripugna troppo. Se un qualche sconosciuto simile a me trovasse il mio nome sotto questa o quella inutilità, mi vergognerei. Devo tener a mente questo, qui c'è una resistenza che non *devo* superare. Unica scusante: un impiego fisso – per il momento non l'ho. Quel che si scrive in maniera così sparsa deve essere frammento o come minimo residuo di uno scopo ampio, non casuale (*Diari*, 357, corsivo nel testo).

È una polemica scoppiata intorno al quindicinale berlinese «Pan» a fornire a Musil la “motivazione” – termine, questo, particolarmente caro all'autore – per la stesura del suo primo saggio critico. Siamo nel gennaio 1911 e la rivista, fondata nel novembre dell'anno precedente da Wilhelm Herzog e Paul Cassirer sulle ceneri del famoso «Pan» di Otto Julius Bierbaum e Julius Meier-Graefe, ha pochi mesi di vita. Al centro del dibattito, che vede protagonista innanzitutto il capo redattore Alfred Kerr, è la questione della libertà di rappresentazione dell'arte. Traugott von Jagow, allora questore di Berlino e responsabile della censura, ha vietato la vendita del sesto numero della rivista, previsto per la metà del mese, a causa della pubblicazione in esso di alcuni appunti giovanili di Flaubert considerati osceni per le allusioni erotiche contenutevi⁵. Ignorando la disposizione, la redazione della rivista prosegue nel numero successivo – anch'esso poi requisito – la diffusione di quei materiali, accompagnandoli questa volta con una lettera aperta di Kerr dal titolo *Jagow, Flaubert, Pan*. Con le sue argomentazioni il critico non solo sostiene il valore storico di quegli appunti, utili per comprendere l'artista Flaubert, ma afferma anche la prossimità, nell'animo umano, delle sfere del sensuale e dello spirituale. A chiudere polemicamente lo scritto è il mordace invito rivolto al prefetto a occuparsi di casi più seri, quali l'omicidio, ancora impunito, di un signore perbene (*Pan*, 217-233).

Un'annotazione di diario del 30 gennaio testimonia come Musil abbia sentito sin dal primo episodio di censura la necessità di intervenire nella discussione in corso, dunque l'urgenza della militanza, tanto da stendere nell'arco di quindici giorni un proprio pezzo. Spinto dal «desiderio di

⁵ Si tratta degli appunti presi da Flaubert durante i viaggi in Italia (1845) e in Egitto (1849-1851). Fino ad allora inediti anche in Francia, essi vengono pubblicati per la prima volta sulla rivista «Les marges», edita da Eugène Montfort, e subito dopo in traduzione tedesca su «Pan».

contribuire di essere utile alla causa» egli ha infatti «terminato, fino alla rielaborazione decisiva, un articolo per il Pan sull'indecente nell'arte» (*Diari*, 363). La rivendicazione di uno stretto rapporto tra letteratura e società, etica ed estetica passa nell'annotazione citata attraverso una presa di posizione sul fronte ideologico, avvalorata dal ricorso a una ben precisa esperienza politico-culturale: non solo Kerr e l'«orientamento socialista del Pan» appaiono a Musil come l'«esperienza più forte» del momento, ma lo stesso Kerr è annoverato tra gli eredi spirituali della tradizione progressista inaugurata dalla Giovane Germania (*ibid.*).

La stesura finale dell'annunciata presa di posizione si rivela però più complessa di quanto previsto, segno che Musil deve ancora maturare, sul piano della scrittura, un proprio stile critico. Quello che sembrava un lavoro ormai terminato, da congedare a breve per la stampa, palesa ben presto al suo autore alcune lacune. In un appunto dell'11 febbraio, ribadendo tra l'altro i suoi dubbi circa l'attività giornalistica, Musil rileva di essere ancora alla ricerca di un *modus scrivendi* che concili al proprio interno il piglio polemico con l'intento divulgativo:

L'articolo non è pronto. Leggo appunto incredulo che già il 30 gennaio sarebbe stato praticamente pronto. Con esso mi è successo come al solito, all'improvviso non ho potuto proseguire per il disgusto. Poi ho letto l'articolo lettera di Kerr a Jagow – enorme sicurezza di tiro. Il mio articolo, nonostante il contegno stilistico, era così scientificamente geometrico, così 1.2.3. a.b.c., ma lo si può lecitamente essere soltanto quando c'è realmente da costruire una fortezza, altrimenti si contano sbagliando, per coscienziosità scientifica, le ovvietà e non si arriva a costruire il piano superiore (*Diari*, 364).

Le correzioni necessarie non si fanno comunque attendere a lungo. Il saggio di Musil, dal titolo *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* [L'indecente e malato nell'arte], appare sul numero 9 (1° marzo) di «Pan», che a sua volta si apre con un ulteriore pezzo di Kerr – *Vorletzter Brief an Jagow* [Penultima lettera a Jagow]. Una curiosità: alle argomentazioni inerenti il dibattito in corso si mescolano in questa seconda vivace lettera di Kerr toni ridicolizzanti che attingono al privato del questore. Jagow è infatti messo alla berlina per aver corteggiato, facendo leva sul proprio ufficio di censore, l'attrice Tilla Durieux, ignorando che questa – ironia della sorte – era proprio la moglie di Paul Cassirer (*Pan*, 287-290)⁶.

Veniamo all'*Indecente e malato nell'arte*. Musil, che all'epoca – a parte due articoli di contenuto tecnico-scientifico e la tesi su Mach – ha pubblicato solo il *Törless*, si presenta ai lettori come l'autore di quel romanzo, apparso ormai cinque anni prima. Così in esergo al testo, non senza un tratto di compiaciuta autoironia:

L'autore di questo saggio è lo scrittore di quel libro psicologicamente così avvincente che, uscito diversi anni fa quale sua opera prima, fu sommamente elogiato dalla critica seria. Era intitolato: *I turbamenti del giovane Törless*, e fino ad oggi non ha ancora raggiunto la tiratura dell'"età critica" ['des gefährlichen Alters', D.N.] (*La conoscenza del poeta*, 35).

Questo incipit non serve a Musil solo per accreditarsi di fronte al suo potenziale pubblico. Richiamandosi al romanzo, e dunque implicitamente ai suoi contenuti "scottanti" – la vicenda ruota, com'è noto, intorno al delicato periodo dell'adolescenza e alle vessazioni sessuali di un gruppo di giovani cadetti su un compagno –, egli allude a quello che sarà l'argomento portante del suo scritto, ovvero la legittimazione dell'arte a rappresentare qualunque contenuto, al di là di un giudizio morale. In un gioco di rimandi, l'esergo accenna anche a un altro caso di censura, poi citato nelle prime righe del saggio accanto a quello relativo alle pagine di Flaubert. *Das gefährliche Alter* è infatti il titolo, in traduzione tedesca, di un romanzo pubblicato nel 1910 dalla scrittrice

⁶ La lettera si chiude con il riferimento a un caso giudiziario che aveva visto coinvolto lo stesso Jagow, colpevole di aver schiaffeggiato un giudice. L'episodio era già stato menzionato nel numero precedente della rivista (n. 8, 15 febbraio 1911), in una sagace ballata di Kerr dal titolo *Ballade vom Alexanderplatz* [Ballata di Alexanderplatz].

danese Karin Michaëlis, che ha per argomento il climaterio femminile. Una conferenza della Michaëlis era stata da poco vietata a Francoforte, mentre a Monaco l'intervento era stato autorizzato solo alla presenza di un pubblico interamente maschile o femminile.

A fronte di queste azioni di censura la posizione di Musil è inequivocabile: «Vi sono cose» – scrive nell'*Indecente e malato nell'arte* – «di cui nella comunità culturale tedesca non si parla. Questo fatto non riempie soltanto me di vergogna e ira e di contro ad esso sosterrò l'opinione che l'arte possa non soltanto rappresentare ma persino amare l'immorale e il riprovevole» (*La conoscenza del poeta*, 38). Il fulcro di queste affermazioni risiede nella concezione musiliana dell'arte come studio di relazioni tra i fenomeni. Indagando il proprio oggetto a partire dai rapporti che esso intrattiene con altri elementi, l'arte esercita su di esso un'azione «purificatrice» e «desensualizzante», lo sdogana cioè dal giudizio normativo, trasformandolo in un'entità neutra da sottoporre a un'osservazione a tutto campo, la cui analisi permette a sua volta di approfondire l'esperienza del «sano». Difendendo le ragioni dell'arte a ritrarre il sensuale e l'erotico in tutte le loro declinazioni – anche qualora esse possano apparire patologiche, morbose, oscene – Musil esplicita sul piano teorico il relativismo morale attinto da Nietzsche:

Rappresentare qualcosa significa: rappresentare le sue relazioni con cento altre cose; poiché obiettivamente non è possibile altro, poiché soltanto così si può rendere una cosa intelligibile e sensibile, ... così come soltanto mediante il confrontare e connettere sorge anche la comprensione scientifica, così come sorge in generale l'umano comprendere. E se anche queste cento altre cose fossero nuovamente indecenti e malate: le relazioni non lo sono, lo scoprire relazioni non lo è mai. Non è diverso da quanto accade nella scienza; [...] l'interesse ai fenomeni è un interesse diretto, esso cerca il sapere. E anche l'arte cerca il sapere; rappresenta l'indecente e malato attraverso le sue relazioni con il decente e sano, e questo non significa null'altro che: essa estende il suo sapere sul decente e sano (*La conoscenza del poeta*, 40).

Alla rappresentazione artistica delle zone oscure dell'animo umano Musil affida l'arduo compito di forzare l'immagine consueta, ingannevolmente compatta, dell'io, e di restituire alla superficie della coscienza frammenti, residui, brandelli altrimenti sigillati nelle sue profondità afone. Situati sul labile confine tra sano e malato, lecito e illecito, i contenuti dell'arte riportano alla luce «tenui processi solitamente repressi», fanno vacillare «quanto è più massiccio, più fidato», obbligano a «un'imprevista resa dei conti, fulminea, con la vita» (*La conoscenza del poeta*, 37). Gli esempi addotti a questo proposito spaziano, in un intarsio di temi ora decadenti ed estetizzanti, ora chirurgici, dai contorti amplessi di statue in legno giapponesi alle raffigurazioni erotiche del pittore Félicien Rops fino a motivi poetici che evocano la lirica di Gottfried Benn – tale è l'immagine musiliana di un corpo femminile deposto su un tavolo operatorio, la cui ferita assume d'un tratto le fattezze conturbanti di un fiore vermiglio. Frantumando i contesti noti dell'esistenza, coi loro valori acquisiti e i loro legami irrigiditi dall'abitudine, l'artista lacera l'ambito quotidiano delle assuefazioni percettive, rompe la cornice ordinaria delle sensazioni, crea concatenazioni apocriefe di «pensiero», «volontà», «sentimento» (*La conoscenza del poeta*, 41).

Se l'arte è dunque conoscenza, appare ora chiaro come essa conosca però «in modo diverso» dalla scienza. Mentre quest'ultima si concentra sul dato esteriore e ripetibile, universalmente valido, enunciabile in regole di cui l'uomo si serve in modo predittivo per sopravvivere nell'ambiente che lo circonda, l'arte volge la propria attenzione al momento fuggevole, allo stato d'animo evanescente, al «sentimento»:

L'arte non rappresenta concettualmente, ma sensibilmente, non il generale, ma i casi singoli nel cui suono complesso riecheggiano incerti i tratti generali, e in un medesimo caso, mentre il medico si interessa alla concatenazione causale di validità generale, l'artista si interessa ad una concatenazione individuale di sentimenti, lo scienziato ad uno schema riassuntivo del reale, l'artista all'estensione del registro di ciò che interiormente è ancora possibile, e per questa ragione infatti l'arte non è saggezza della legge, ma piuttosto... un'altra. Essa raffigura le persone, le emozioni, gli eventi cui essa dà forma, non da tutti i lati, ma da un lato. Amare qualcosa come artista significa quindi essere scosso

non dal suo valore o disvalore di fondo, ma da un lato che repentinamente si schiude (*La conoscenza del poeta*, 41-42).

È dunque all'eccezione che guarda l'arte, attenta ai momenti transitori, ma altrettanto fondanti, della vita interiore. E quando essa ha valore, conclude Musil, mostra «cose che finora pochi hanno visto» (*ibid.*).

3. *L'uomo interiore*

Nel saggio *L'indecente e malato nell'arte* Musil tratteggia, in forma più o meno compiuta, alcuni aspetti fondamentali della sua concezione estetica ed etica. Tali aspetti si ritroveranno, precisati sul piano teorico o rielaborati in forma narrativa, in tutta la sua opera successiva. Innanzitutto, già in questo primo contributo critico Musil identifica l'artista nell'uomo del «possibile», in colui che scandaglia le alternative modalità dell'essere, le sue potenziali, infinite varianti. «Il compito del poeta» – specificherà nel saggio del 1918 *Skizze der Erkenntnis des Dichters* [*Schizzo della conoscenza del poeta*]⁷ – «è scoprire soluzioni, rapporti, connessioni, variabili sempre nuove; costruire dei prototipi che prefigurino il corso degli eventi; indicare dei modelli invitanti, che insegnino all'uomo come può essere uomo; inventare l'uomo interiore» (*Saggi e Lettere*, 33). Tale ricerca, prima di concretizzarsi nell'attività letteraria, si profila come specifico atteggiamento esistenziale: il poeta è per Musil innanzitutto colui che «conosce in un determinato modo e in una determinata sfera» (*Saggi e Lettere*, 29). Quest'ultima, battezzata dall'autore «sfera non razioide» (*nicht-ratioïdes Gebiet*), è appunto il luogo dei «casi singoli» di cui si dice nell'*Indecente e malato nell'arte*:

Per caratterizzare questa sfera dirò – non trovando di meglio – che essa è la sfera delle reazioni dell'individuo al mondo e agli altri uomini; la sfera dei valori e delle valutazioni, dei rapporti etici ed estetici; la sfera dell'idea. Un concetto o un giudizio sono indipendenti, almeno in elevata misura, dal modo in cui vengono applicati e dalla persona che li pronuncia. Il significato di un'idea, invece, dipende in misura elevata sia dall'uno che dall'altra. Il significato di un'idea è solo occasionalmente un significato determinato. L'idea si dilegua se viene separata dalle circostanze di fatto che l'accompagnano (*Saggi e Lettere*, 32).

In quanto regno di ciò che si dà una sola volta, tale dimensione si contrappone alla «sfera razioide» (*ratioïdes Gebiet*), dove ad albergare è invece «tutto ciò che può essere organizzato in un sistema scientifico e ridotto a leggi e regole», dunque innanzitutto i fenomeni di natura fisica. A definire più precisamente le due sfere è il loro rapporto antitetico: se nel «razioide», paragonato da Musil a un algido gabinetto di mineralogia, domina un pensare oggettivo, nel «non razioide» «la rigidità del concetto è sostituita dal pulsare dell'idea, l'equivalenza dalle analogie, la verità dalla probabilità, e la struttura essenziale non è più sistematica ma creativa», poiché qui – si legge nel saggio del 1921 *Geist und Erfahrung* [*Spirito ed esperienza*]⁸ – «le incognite, le equazioni e le possibilità di soluzione sono per principio infinite» (*Saggi e Lettere*, 46).

Benché «razioide» e «non-razioide» costituiscano due polarità contrapposte dell'esperire umano, il loro dualismo non presuppone per Musil facoltà conoscitive diverse, né tanto meno si

⁷ Il saggio appare sul numero 4 (1918) della rivista trimestrale «Summa», fondata l'anno precedente a Vienna da Franz Blei e da lui diretta insieme al filosofo Max Scheler.

⁸ Il titolo completo del saggio suona *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* [*Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'occidente*]. Concepito come aperto attacco al primo volume dell'opera di Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [*Il tramonto dell'occidente. Lineamenti di una morfologia della storia universale*], uscito nel 1918, lo scritto appare nel marzo del 1921 sulla rivista monacense «Der Neue Merkur» diretta da Efraim Frisch e Wilhelm Hausenstein.

identifica *tout court* nell'antitesi tra *Erkenntnis*, conoscenza razionale, e *Erlebnis*, esperienza viva. Se da un lato il «razioide», lungi dall'identificarsi *in toto* con l'intelletto scientifico, ne individua solo un impiego parziale, limitato appunto al dato ripetibile, dall'altro il «non razioide», per quanto mutevole e polivalente, non rivela una dimensione totalmente «altra», indicibile e inafferrabile⁹. L'«intelletto» – sottolinea l'autore in *Spirito ed esperienza* – «deve essere tanto più elastico» laddove «è privato di tutte le sue comodità», «deve saper distinguere ed afferrare con tanta maggiore nettezza» laddove «tutto fluisce» (*ibid.*). Ben lontano dal figurare come rappresentante di una condotta irrazionalistica, dall'apparire «invasato» o «veggente», altrettanto estraneo all'anti-intellettualismo e al pathos metafisico di cui Musil più volte nei suoi scritti accusa gli espressionisti, anche il poeta analizza, al pari dello scienziato, i fatti e li collega tra loro in modo rigoroso. Se dunque anche in questo caso di *Erkenntnis* si tratta, egli conosce però grazie a una *ratio* capace di travalicare il mero impiego pratico e strumentale, non più rivolta al mondo esterno, ma vigile nei confronti di quanto alberga nell'umano, nell'«uomo interiore» appunto. Già nel saggio del 1912 *Das Geistliche, der Modernismus, die Metaphysik* [*La religione, il modernismo e la metafisica*]¹⁰ Musil auspicava d'altronde l'avvento di una ragione impegnata nell'«indicare nuove e ardite direzioni al sentimento», per la quale il pensiero sussista «all'unico scopo di offrire un'impalcatura intellettuale a taluni modi ancora incerti di essere uomo» (*La conoscenza del poeta*, 49). La formulazione compiuta di questo progetto utopico suona in *Spirito ed esperienza* come segue:

È uno sciagurato malinteso contrapporre “spirito” e “intelletto”. La diatriba fra “razionalismo” e “irrazionalismo” non fa che oscurare le questioni essenziali dal punto di vista umano. Per non perdere da un lato ciò che abbiamo guadagnato dall'altro possiamo aspirare a una sola cosa: al surrazionalismo (*Saggi e Lettere*, 46).

Il significato di queste riflessioni, così come della citata formula «inventare l'uomo interiore» è esplicitato da Musil nell'*Uomo senza qualità* laddove egli delinea la condotta esistenziale del protagonista Ulrich, quel «saggismo» che guarda al mondo come a un grande «laboratorio» dove si vagliano «i modi migliori di essere uomo e se ne inventano sempre di nuovi» (*Usq*, 168). A garantire il rigore di un'incessante sperimentazione è il metodo stesso su cui essa si fonda, ovvero quell'«esattezza del pensiero» e quell'«empirismo dei fatti» che Musil individua nei paradigmi della moderna scienza relativista, qui utopicamente trasposti sul piano della vita. Proprio dalla scienza il saggismo attinge le sue modalità interne e, con queste, le immagini e le espressioni che lo contraddistinguono: da un lato l'atteggiamento a cui fa costantemente appello – il rigore e la determinazione che nulla accettano in modo definitivo – dall'altro i procedimenti metodologici di cui si serve – l'ipotesi, l'esperimento e la categoria matematica della «funzione», assunta come chiave di lettura della variabilità¹¹. Non a caso, già in un saggio del 1913 dal titolo significativo *Der mathematische Mensch* [*L'uomo matematico*]¹² Musil individua nella matematica la disciplina della possibilità e in colui che la esercita il modello di una pura *ratio*, capace di coniugare l'«orgogliosa fiducia nella diabolica pericolosità dell'intelletto» con la «passione» del suo procedere (*Saggi e Lettere*, 16-17).

L'esito narrativo di queste riflessioni è la famosa «utopia dell'anima e dell'esattezza» o «utopia della vita esatta» che costituisce la chiave di volta del saggismo di Ulrich:

⁹ Occorre inoltre precisare che, pur situando genericamente la scienza nell'ambito di conoscenza del «razioide», Musil opera sempre – sebbene spesso in modo implicito – una distinzione tra il positivismo meccanicista, “negativamente” razioide in quanto improntato a un pensare di matrice causale-sostanziale, e il pensiero relativista, potenzialmente aperto alla possibilità.

¹⁰ Il saggio è pubblicato anonimo nel febbraio del 1912 sulla rivista «Der Lose Vogel», appena fondata a Lipsia da Franz Blei.

¹¹ Per la trattazione approfondita del concetto di funzione nell'opera di Musil si rimanda a Claudia Monti, *La metafora della scienza*, in particolare 83-119.

¹² Anche questo saggio è pubblicato anonimo sulla rivista «Der Lose Vogel» (n. 10/12, aprile-maggio 1913).

Utopia ha press'a poco lo stesso significato di possibilità; [...] l'utopia è l'esperimento in cui si osservano la probabile trasformazione di un elemento e gli effetti che essa produrrebbe in quel complicato fenomeno che chiamiamo vita. Ora, se l'elemento osservato è la stessa esattezza, lo si isola e lo si lascia sviluppare, lo si considera un'abitudine del pensiero e un atteggiamento di vita e si fa in modo che la sua forza esemplare influisca su tutto ciò che tocca, così si arriva a un uomo in cui si forma una paradossale combinazione di esattezza e indeterminatezza. Egli possiede quella incorruttibile, voluta freddezza che rappresenta il temperamento che coincide con la precisione; ma all'infuori di tale qualità tutto il resto è indefinito (*Usq*, 277).

«Indefinito» è qui sinonimo di «interiormente ancora possibile». L'«uomo potenziale», «utopia di se stesso», vive dunque nella dimensione di ciò che può accrescere il proprio orizzonte interiore: «La sua regola è: Non far accadere nulla (o non far nulla) che non abbia valore psichico. Ciò significa anche: Non far niente di causale, niente di meccanico» scrive l'autore in un appunto risalente agli anni Trenta. E significativamente precisa: «è un principio eroico», «un principio prometeico», «che fa procedere oltre» (*Diari*, 1602). Si tratta del principio dei «passi motivati» altrimenti espresso nella «morale del secondo passo» enunciata da Ulrich alla sorella Agathe nella terza parte dell'*Uomo senza qualità*:

Io ho detto che non conta il passo sbagliato, bensì quello che viene dopo. E dopo che cosa conta? Evidentemente il successivo, no? E dopo l'ennesimo, l'ennesimo più uno? [...] Eppure è proprio così, è sempre l'azione successiva che conta (*Usq*, 833).

Accanto alla dimensione dell'etica individuale, ovvero del “motivato” accrescimento di sé, il vivere esatto investe per Musil anche il campo collettivo della morale, nella sua veste di regolatore sociale dei comportamenti umani. Se nello *Schizzo della conoscenza del poeta* l'autore biasima l'abitudine della società borghese a considerare «il carattere, il diritto, la norma, l'imperativo morale» come raziodati fissi, già nell'*Indecente e malato nell'arte* egli propone un'interpretazione dei valori di bene e di male non come principi assoluti ma come «funzioni», il cui significato «non è dato una volta per tutte ma soltanto di volta in volta, a seconda del loro risultato in un determinato caso di una determinata anima»:

[Si cerca] il confine fra salute e malattia spirituali, morale e immorale in modo ben troppo grossolanamente geometrico, come una linea da fissare e da rispettare (e ogni azione deve essere al di qua o al di là), invece di riconoscere che non vi sono veleni dell'anima in assoluto, ma soltanto il venefico effetto di un prevalere funzionale degli uni o degli altri elementi componenti il miscuglio dell'anima [...]. Si dovrà riconoscere che un assassino sessuale può essere malato, che può essere sano e immorale o che può essere sano e morale (*La conoscenza del poeta*, 42, 44).

Al progetto di una «morale matematica» ritagliata sulla lezione di Nietzsche Musil dedicherà reiterate riflessioni nell'*Uomo senza qualità*, intrecciandole alla vicenda del falegname Moosbrugger, l'uomo che reca in viso «tutti i segni della bontà» pur essendo un efferato assassino di prostitute (*Usq*, 73). Già nell'*Indecente e malato nell'arte* la figura del maniaco sessuale – a sua volta reminiscenza dell'inquietante G., il corruttore di giovani fanciulle della novella *Il compimento dell'amore*, e andando più a ritroso dell'omicida di ragazze presente nel testo giovanile *Variété* (*Diari*, 13) – viene addotta a dimostrazione della necessità di parametri di giudizio più duttili, in grado di indagare le circostanze, senza per questo giustificarle, dell'agire umano.

Indagare le circostanze, lasciar trasparire in controluce le motivazioni, lavorare alla ricerca di un «uomo possibile» è la missione che Musil affida all'arte. «L'arte ha il compito di trasformare e rinnovare senza posa l'immagine del mondo e il nostro comportamento nel mondo spezzando, con le sue esperienze vive, le formule fisse dell'esperienza ripetitiva», ribadisce l'autore nel saggio del

1925 *Ansätze zu neuer Ästhetik* [*Spunti per una nuova estetica*]¹³ (*Saggi e Lettere*, 107). Alla letteratura spetta un ruolo particolare poiché essa opera «con la stessa materia della quale sono fatte le formule dell'esperienza ripetitiva» e dunque a lei è richiesto un intervento «più aggressivo e diretto» (*ibid.*). Esso non consisterà nel riprodurre la «facciata», l'aspetto esteriore delle cose, ma – come dichiara lo stesso Musil in un'intervista concessa nel 1926 a Oskar Maurus Fontana – nel catturare il senso profondo dei fenomeni, lo «spiritualmente tipico» (*Gesammelte Werke*, Bd. II, 939). Alla domanda con cui si chiude *Lo schizzo della conoscenza del poeta* se il poeta debba essere «figlio del suo tempo» o il «creatore dei tempi» Musil rispondeva già nel 1911 con l'affermazione che l'umanità deve muoversi in avanti e non all'indietro.

¹³ Il saggio, il cui titolo completo è *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* [*Spunti per una nuova estetica. Osservazioni per una drammaturgia del film*] è pubblicato nel marzo del 1925 su «Der Neue Merkur». Lo scritto è dedicato all'opera di Béla Balázs *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [*L'uomo visibile ovvero La cultura del cinema*], edito l'anno precedente.

Bibliografia

Edizioni di riferimento delle opere di Musil

- Gesammelte Werke*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978 (Bd. I: *Der Mann ohne Eigenschaften*; Bd. II: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*).
- Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1980.
- Briefe*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1981 (Bd. I: *Briefe 1901-1941*; Bd. II: *Kommentar. Register*).
- Tagebücher*, hrsg. von Adolf Frisé, neu durchgesehene und ergänzte Auflage, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1983 (Bd. I: *Tagebücher*; Bd. II: *Anmerkungen. Anhang. Register*).
- Klagenfurter Ausgabe*, Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hrsg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino, Klagenfurt DVD-Version 2009, Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt

Traduzioni italiane delle opere di Musil citate nel testo

- I turbamenti del giovane Törless*. In: *Racconti e Teatro*, trad. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi 1964, 9-153.
- Incontri*, in *Racconti e Teatro*, trad. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi 1964, 155-223.
- I fanatici*, in *Racconti e Teatro*, trad. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi 1964, 301-405.
- Sulle teorie di Mach*, trad. it. di Mazzino Montinari, Milano, Adelphi 1973.
- Diari*, trad. it. di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi 1980.
- La conoscenza del poeta. Saggi*, traduzione e prefazione di Claudia Monti, Milano, SugarCo 1979.
- Saggi e Lettere*, a cura e con un'introduzione di Bianca Cetti Marinoni, trad. it. di Andrea Casalegno, Bianca Cetti Marinoni, Lalli Mannarini, Roberta Malagoli, Magda Olivetti, Torino, Einaudi 1995.
- L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, trad. it. di Anita Rho, Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, Torino, Einaudi 1996 (abbreviato nel testo con *Usq*).

Altre opere citate

- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien/Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag 1924.
- Michaëlis, Karin, *Den farlige Alder*, København, Gyldendal 1910 (trad. ted. *Das gefährliche Alter*, Berlin, Concordia 1910; trad. it. *L'età pericolosa*, Milano, Soc. Ed. Del Secolo 1911).
- Pan*, Halbmonatsschrift herausgegeben von Wilhelm Herzog und Paul Cassirer, Berlin, Hammer-Verlag 1915.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Wien/Leipzig, Braumüller 1918 (trad. it. *Il tramonto dell'occidente. Lineamenti di una morfologia della storia universale*, Milano, Longanesi 1957).

Letteratura critica

- Cetti Marinoni, Bianca, *L'invenzione dell'uomo interiore*, in *Saggi e Lettere*, a cura e con un'introduzione di Bianca Cetti Marinoni, trad. it. di Andrea Casalegno, Bianca Cetti Marinoni, Lalli Mannarini, Roberta Malagoli, Magda Olivetti, Torino, Einaudi 1995, XXI-XXXIV.
- Corino, Karl, *Robert Musils „Vereinigungen“*. *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe*, München/Salzburg, Fink 1974.
- *Robert Musil. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 2003.
- De Angelis, Enrico, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino, Einaudi 1982.
- De Mendelssohn, Peter, *Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*, überarbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, Ullstein 1982.
- Monti, Claudia, *Prefazione a Robert Musil, La conoscenza del poeta*. *Saggi*, traduzione e prefazione di Claudia Monti, Milano, SugarCo 1979, 7-33.
- *La metafora della scienza*, Napoli, Pironti 1983.
- Nübel, Birgit, *Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin/New York, Walter de Gruyter 2006.
- Roth, Marie-Louise, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, München, Paul List 1972.